

Cinema Nacional e Políticas Públicas: a relação do Estado com a produção cinematográfica na pós-modernidade¹

Luiza Cristina Lusvarghi, UNIP

Resumo:

O processo de internacionalização do cinema nacional se consolida somente na pós-modernidade, com uma parceria entre Estado, o investimento de um grande grupo de mídia nacional, e leis de renúncia fiscal que favorecem a participação das distribuidoras ligadas aos maiores grupos de mídia. A falta de políticas públicas que democratizem o acesso de outros grupos a essas parcerias e a democratização da distribuição de filmes pela televisão pode levar a uma monopolização do processo, reproduzindo o que já ocorre com a produção das telenovelas no país. Vale ressaltar que a elitização deste processo não é uma condição específica do cinema nacional, e sim da cultura como um todo. A lei Rouanet é constantemente utilizada por grupos de entretenimento locais para trazer ao país atrações internacionais já consagradas.

Palavras-chave: Cinema nacional - Pós-modernidade - Estado – Rede Globo - Televisão

O processo de ressurgimento de uma cinematografia nacional na década de 90, que ficou conhecido como Retomada do Cinema Brasileiro, assinala também o surgimento de uma produção brasileira que procura aliar conteúdos nacionais e populares à capacidade de inserção na indústria cultural globalizada e no mercado

regional, buscando saídas para a estabilização de uma produção nacional. O primeiro sucesso de crítica e de público é “Carlota Joaquina” (1995), de Carla Camurati, mas o filme que consolida um processo de internacionalização e retoma o debate sobre a industrialização da produção nacional e identidade cultural, que se inicia com a indicação ao Oscar de Fernanda Montenegro, em 1999, é “Cidade de Deus” (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund.

As condições históricas para o surgimento de uma produção cinematográfica com essas características são criadas com a extinção da Embrafilme, em 1990, a empresa estatal que subvencionava o cinema nacional, no primeiro dia de governo do presidente Fernando

¹ Trabalho apresentado ao NP 7 – Comunicação Audiovisual do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom

Collor de Mello; e a aprovação da Lei 8.313/91 (Lei Rouanet), de mecenato, e depois pela lei do Audiovisual, a 8.685/93, que é uma lei de incentivo, aprovadas sob o governo de Itamar Franco. A criação da produtora Globo Filmes, em 1998, o primeiro investimento de um grande grupo de mídia brasileiro, as Organizações Roberto Marinho, no segmento cinematográfico, vão se somar à nova realidade da produção cinematográfica nacional, criando uma condição mais permeável a parcerias com as majors do que a extinta Embrafilme. A Globo Filmes atua sempre em parceria com várias produtoras, sobressaindo-se aquelas que vieram da produção de programas de televisão e da publicidade, a 02, Videofilmes e Conspiração. Logo depois surgiram a SBT Filmes, A Band Filmes e a Record Filmes.

O primeiro filme da SBT foi “Coisa de Mulher” (2005), em parceria com a Diler e Associados, responsável pelos filmes de Xuxa Meneghel, e também parceira da Globo, e com a Warner, que também responde pelo segundo, “Seis Crianças e Um Bebê”, que deverá estrear em 2006. O primeiro foi um desastre em termos de crítica e público. Assim mesmo, a Warner, através de seu representante no Brasil José Carlos de Oliveira, exortou as demais redes televisivas a seguirem o exemplo em um debate ocorrido no Senac, além de deixar claro que gostaria de acompanhar o processo do filme do roteiro ao lançamento.

Já a Record filmes estreou com “Eliana em O Segredo dos Golfinhos” (2005), parceria entre EMB Entertainment, Moonshot Pictures, Canal Azul, Fox Film do Brasil, Intercross e Rio Negro Producciones, distribuição da Fox Film do Brasil. A Band Filmes estreou com “Garrincha, a Estrela Solitária” (2003), estrelado por Taís Araújo e André Gonçalves, baseado na biografia escrita por Ruy Castro, co-produção da FAM Filmes e da Band Filmes. O filme, lançado em 2005, de modo geral, passou despercebido. Nem SBT, Record ou Band, até o momento, conseguiram arranhar a performance da produtora Globo Filmes no segmento.

Além disso, temos o reaquecimento do mercado exibidor, o fenômeno que foi denominado pela empresa de consultoria Filme B, sediada no Rio, como a “revolução multiplex”, principalmente com entrada das redes de exibição estrangeiras no país, a partir de 1997, quando foi inaugurado o primeiro cinema do estilo multiplex do Brasil. O setor de exibição, depois de anos seguidos de fechamento de salas, voltou a investir no país. Ainda assim, é preciso ressaltar que temos hoje praticamente a metade das salas que existiam em 1977, ano que registrou 3.156 salas – o número atual de salas gira em torno de 1.700 salas. O recorde de público foi em 1975, com 275.380.446 espectadores. O público de hoje é de 100 milhões de espectadores. Já o faturamento, embora não chegue a atingir os patamares da década de 80, é expressivo, afinal um ingresso na década de 70 não passava de US\$ 1, e hoje giram em torno de US\$ 7,5.

Os multiplexes, a maioria baseada em shoppings e cidades com um mínimo de 500 mil habitantes, se por um lado contribuíram para a melhoria da qualidade da projeção (tela, som), por outro elitizaram a ida ao cinema, que se tornou quase tão cara quanto assistir a uma peça de teatro. O preço do ingresso de cinema na década de 70 era praticamente o mesmo de uma passagem de ônibus. De qualquer forma, temos o crescimento também de empresas nacionais, como o Grupo Severiano Ribeiro, que se ampliou, e os Grupos Estação e Espaço, os dois últimos sempre aliados da produção nacional.

A criação da Agência Nacional de Cinema (Ancine) e a tentativa de posterior transformação dessa agência na Ancinav, ainda hoje sem regulamentação, sob o governo Lula, completam o quadro favorável à internacionalização da cinematografia brasileira, mas por outro lado promovem a elitização e oligopolização da comercialização dessa produção, cada vez mais restrita a grandes grupos. E introduz na discussão sobre a regulamentação de um mercado para o filme nacional novos dados.

Ao mesmo tempo em que se consolida como expressão de uma cultura, com aceitação da crítica, do público e do mercado, pela primeira vez no país o cinema nacional prescinde da relação com o público, uma vez que os filmes atuais se pagam na produção e não mais na bilheteria. Atingir o público sempre foi um problema para o filme nacional. Inúmeros filmes jamais chegaram ao cidadão comum, em grande parte por problemas de distribuição e exibição. Cedo no Brasil, o mercado distribuidor e o exibidor serão dominados pelas empresas estrangeiras, como bem assinala Paulo Emílio Salles Gomes em “Cinema, Trajetória no Subdesenvolvimento” (1980). E não é apenas a falta de uma política pública favorável ao nosso mercado que concorre para isso, e sim a falta de estrutura do próprio país. É comum a interrupção de uma sessão de cinema no Rio de Janeiro, a Cidade Maravilhosa, então capital federal, por falta de luz, ainda no início do século.

Não é por acaso que o primeiro dos inúmeros ciclos que o nosso cinema conheceu a conseguir se estabilizar e apresentar uma produção contínua e estável é o Cinema Novo, que se forma no bojo dos anos JK, sob a gestão do presidente Bossa Nova, que promete “50 anos em 5”, que fundou Brasília, e trouxe investimentos e capital estrangeiro de forma maciça para a nossa economia.

A abertura ao capital estrangeiro e o processo de industrialização do país vai colaborar para a instituição da primeira grande rede nacional de televisão – a Rede Globo – que consegue manter uma cobertura e distribuir sua programação em todo o território nacional, graças a um acordo, que feria a constituição da época, com um grande grupo estrangeiro, o Time-Life.

O acordo feria a legislação da época, que proibia a associação de um grupo de radiodifusão de sistema aberto a um grupo internacional. Mesmo hoje, com a mudança do artigo 222, aprovada somente em 2003, essa participação se restringe a 30% do montante do capital, e assegura que o domínio de conteúdo deve estar com o proprietário brasileiro. Transformou-se em escândalo nacional e CPI.

O acordo Time-Life, que se tornou um escândalo, se transformou na primeira CPI a adquirir dimensões nacionais. O investimento do Time-Life na rede, que hoje seria estimado em aproximadamente 25 milhões de dólares, foi fundamental para que a Globo se tornasse, em 1970, o nosso primeiro grande grupo televisivo, posição que ela nunca mais deixou ao longo de seus 50 anos de existência.

A supremacia da Globo Filmes na escalada rumo ao mercado internacional, por sua capacidade de articulação enquanto o maior grupo de mídia do país, suscita o receio de que se reproduza no cinema nacional o que já ocorre no mercado televisivo nacional com a teledramaturgia global e mesmo com o jornalismo – o monopólio de um grande grupo nacional sobre os demais, e desta vez em consonância com o capital internacional, apoiado por uma política pública não-intervencionista e neo-liberal. O que não chega a ser exatamente a garantia da consolidação de um mercado para o filme nacional.

A partir de “Cidade de Deus”, que representa o grande ápice desse novo momento, vemos o ressurgimento de polêmicas sobre a preservação de uma identidade nacional e as perspectivas de industrialização do processo cinematográfico em nosso país, uma discussão característica do processo de globalização, cujo lema “pense globalmente, aja localmente” promete inserir o regional dentro do global, numa autêntica comunhão de interesses, provocando tensões, pois “quando as relações, os processos e as estruturas econômicas mundializam-se, as economias nacionais transformam-se em províncias da economia global” (Ianni, 1999, pág. 91).

A regulamentação desse mercado permite que a produção cinematográfica volte a se reanimar, sustentada em parte pelas empresas e pelas grandes distribuidoras internacionais, e pela rearticulação do circuito exibidor do país, com a entrada dos primeiros multiplexes pertencentes a grandes grupos de mídia em 1997. As leis de apoio favorecem, sobretudo, a elaboração de obras ligadas à promoção de astros globais e baseadas em livros consagrados, pois as empresas tendem a procurar roteiros e produções com perspectiva segura de retorno e boa acolhida de público. Essa tendência se acentua com a entrada da Globo Filmes em 1998 no mercado. Mas são os filmes em que a temática de exclusão social está presente que vão atingir maior repercussão nacional e internacional, e que curiosamente não representam a

tendência majoritária da produção, mas são os mais expressivos e bem-sucedidos comercialmente, contribuindo para a elevação dos índices de público.

Apesar das inúmeras tentativas de co-produções, e de roteiros com personagens estrangeiros como “O que é isso companheiro?”, de Bruno Barreto (1998), indicado ao Oscar em 1999, o processo de internacionalização sob a globalização tem início com o sucesso de “Central do Brasil” (1998), que teve sua principal atriz indicada ao Oscar na categoria principal daquela premiação, e atinge seu ápice em “Cidade de Deus”. Com o seu lançamento, o público brasileiro pagante passou a girar em torno de 100 milhões de espectadores, ainda que este feito esteja longe dos gloriosos tempos da Embrafilme quando o filme nacional chegou a ocupar um terço do mercado.

A ele se sucede o filme de Hector Babenco, “Carandiru” (2003), o primeiro filme brasileiro a ter direitos de exibição vendidos para uma distribuidora, no caso a Sony, antes mesmo de ser filmado. Com “Carandiru”, esse público pagante chega a 100 milhões, voltando a cair para 90 milhões em 2005 com “2 filhos de Francisco”. Todos esses filmes foram selecionados para serem indicados ao Oscar na categoria de melhor filme estrangeiro. Com a participação do estado, do capital privado nacional e internacional, através das distribuidoras como a Miramax (Disney), representada no Brasil pela Lumière, o público brasileiro de cinema chega a três milhões de espectadores, índice atingido por “Cidade de Deus” (3.330 milhões)- ao longo de toda a sua carreira no exterior, segundo informações do próprio site, as cifras chegam a 20 milhões - , superado por outras produções da Globo Filmes como “Carandiru” (4,700 milhões), e mantido por “Lisbela e o Prisioneiro” (3.180 milhões) “Olga” (3.070 milhões) e “Cazuza” (3.080 milhões) – produções como “Os Normais”, “Xuxa e os Duendes” ficaram logo abaixo.

Lançado em setembro de 2005 pela Globo Filmes, “2 filhos de Francisco”, distribuição da Colúmbia Tristar Pictures, foi o indicado do País ao Oscar 2006, sem ser selecionado, e atingiu 4,5 milhões de espectadores com dois meses de exibição , um sucesso sem dúvida causado pelo fato da dupla sertaneja Zezé de Camargo e Luciano, os personagens principais do filme, baseado na estória verídica da família dos artistas, serem os cantores do gênero mais famosos do país, além de fazerem parte dele ao final – o que concorreu para que o filme fosse considerado por alguns como um cinema como estrutura de programa de televisão, apesar do cuidado do roteiro e da produção e dos excelentes atores que desempenham o papel principal, o dos pais da dupla, encarnados por Ângelo Antônio e Dira Paes.

Para concorrer ao Oscar, um filme deve ser indicado pelo seu país. No Brasil, quem organiza essa comissão é o Ministério da Cultura, o Minc. Em 2005, pela primeira vez, a

comissão de seleção foi indicada por uma comissão composta exclusivamente por jornalistas da área. Os critérios incluem não somente qualidade de produção, mas condições de participação no mercado internacional. Neste ano, ela votou por “Dois irmãos”, de Maria Lucia Murat, mas foi foto vencido por esmagadora maioria: “2 Filhos de Francisco” foi o selecionado pela comissão, para disputar o prêmio na categoria de melhor filme estrangeiro.

No ano anterior, a co-produção selecionada foi “Diários de Motocicleta”, de Walter Salles, produzido por Robert Redford, considerado pela comissão do Oscar como um filme que não poderia ser caracterizado como brasileiro filme, sendo excluído do prêmio de melhor filme estrangeiro. O filme “2 Filhos de Francisco”, que narra a trajetória da famosa dupla de cantores Zezé de Camargo e Luciano, o primeiro longa-metragem de Breno da Silveira, da produtora Conspiração, foi considerado pela crítica em geral como um filme ingênuo e sensível, que fala de exclusão social e do Brasil regional de uma forma universal, capaz de sensibilizar os membros da Academia, conhecidos pela a versão a roteiros sofisticados, polêmicos e realistas, e sem o inconveniente de levar às telas a miséria e a violência de “Cidade de Deus”, seguramente um ponto desfavorável que concorreu para o filme não ser aceito.

A premissa se revelou falsa. Sucesso no Brasil inteiro, “2 Filhos de Francisco” arrastou muito mais público aos cinemas do que o filme de Meirelles e Lund, vendeu cds e dvds, mas passou longe do crivo da Academia. E “Cidade de Deus”, que não concorreu como melhor filme estrangeiro, seria indicado no ano seguinte concorrendo com produções do mercado norte-americano, graças ao lobby da poderosa Miramax, a distribuidora pertencente à Disney, naquele período ainda sob o comando de seus fundadores, os Irmãos Weinstein.

Na década de 20, a idéia da edificação do país do futuro ajudou a fazer com que o cinema nacional fosse visto com alguma importância para o estado. Mas foi de 30 a 45, quando ele é visto pelo um instrumento importante para a consolidação do nacionalismo, é que o seu papel passa a ser visto como relevante.

A contribuição do cinema para a formação da nação é um conceito que vai encontrar ressonância no Governo Vargas (Simis, pg 29, 1996). O primeiro órgão a se preocupar com as questões cinematográficas foi o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural – DPDC – criado pelo decreto 24.651, em 1934, que dá início a um processo que resultaria na criação do DIP, o departamento de propaganda do Estado Novo, que compreendia 5 divisões, dentre as quais uma de cinema e teatro, outra de serviços auxiliares, tais como uma filмотeca encarregada de guardar os filmes. As atividades envolviam censura prévia a filmes, organização de concursos e a produção do Cine Jornal Brasileiro – CJB. A ação repressora

deste órgão pode ser demonstrada pelo fechamento do primeiro Clube de Cinema, montado por Paulo Emílio Salles Gomes na Faculdade de Filosofia.

É em meados da década de 50 que o movimento cinematográfico brasileiro vai definir de forma mais concreta uma possível estratégia para o cinema brasileiro, ainda sob o impacto da falência de uma industrialização da produção cinematográfica brasileira a partir de projetos como a Vera Cruz, Maristela Filmes, e Multifilmes (Ramos, 1983). Imbuídas dos traços nacionalistas característicos do governo Vargas, mas ancoradas no projeto desenvolvimentista de JK, duas vertentes se explicitam dentro do movimento: uma universalista, que procura salvaguardar as relações com o capital estrangeiro, e uma nacionalista, que abriga a esquerda, que busca um caminho independente deste capital, na contramão da política de dependência que naquele período se inicia. A partir dos congressos de cinema (1952/1953) surgem as comissões de cinema, inicialmente municipais e estaduais e a partir de 1956, federais.

Os dois pólos, o nacionalista, que se preocupa com “histórias de conteúdo nacional”, e evidencia uma reflexão sobre a realidade brasileira, posição explicitada por Nelson Pereira dos Santos e por Alex Vianny, e o industrialista-universalista, que procura absorver de forma acrítica, formas de produção e modelos artísticos estrangeiros, se articulam de forma diferenciada diante do estado. “Com a radicalização posterior do processo político, e com significação cultural do Cinema Novo, a postura nacionalista procurará escapar do processo que a plasmava com a visão desenvolvimentista” (Ramos, 1983, pág 23). Desde o início, tanto Alex Vianny, que via o monopólio do produto estrangeiro como a raiz de todo o mal, quanto Nelson, viam com olhos críticos e euforia desenvolvimentista.

A corrente universalista tem a preocupação de realçar os “benefícios” que o desenvolvimento traria, o que se revelava no pensamento de Cavaleiro Lima, que chega a mencionar em textos a necessidade de melhorar a política interna de cinema sem ferir os interesses legítimos de nossos fornecedores (Ramos, 1983, pág. 23).

As obras filmicas que vão representar a postura nacionalista podem ser identificadas em praticamente toda a produção da primeira fase do Cinema Novo, e a universalista em especial pela obra de Walter Hugo Khoury.

O GEIC (Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica) surge subordinado ao Ministério da Educação (MEC), refletindo uma postura anterior a esse período que sempre notabilizou as relações entre cinema e estado, privilegiando o filme “educativo”, em detrimento do “comercial”. O lema do período – “cinema é problema de governo” – jazia assim sob as demandas mais prementes do pragmatismo desenvolvimentista da era JK, pois o GEIC foi incapaz de encaminhar as principais aspirações do período, limitando-se a modificar

a lei de proporcionalidade, conquistando uma cota fixa de 42 dias anuais reservados obrigatoriamente para o filme brasileiro. A eleição de Jânio Quadros abriu novas perspectivas: a I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, presidida por Flávio Tambellini, volta-se à “recolocação das metas industrialistas do grupo oriundo da Vera Cruz dentro do GEIC. A tentativa de ocupar um espaço maior dentro do aparelho estatal ganha novo alento com o GEICINE (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica), em 1961. A idéia era pleitear a criação de um órgão que representasse uma contribuição efetiva do Estado para a produção e comercialização do cinema nacional não-oficial, nomeada provisoriamente como Cinebrás. Veio se somar a estes dois órgãos o CAIC (Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica), criada sob o governo Carlos Lacerda, na Guanabara, em 1963, para injetar recursos na produção via prêmios, financiamentos. Contudo, GEIC, GEICINE E CAIC não foram suficientes para sensibilizar o Estado.

Em 1966, surge o INC (Instituto Nacional de Cinema), na forma de uma autarquia federal subordinada ainda ao MEC, que será o embrião da Embrafilme, a Empresa Brasileira de Filmes S.A., criada em 1969 sob o Regime Militar.

A criação do INC vai servir para colocar em cena os dois grupos que lutavam por uma política de cinema. Conforme Flávio Tambellini, da corrente universalista, o órgão não seria nem de esquerda, nem de direita. O pólo nacionalista é marginalizado deste processo e reage, criticando a falta de participação dos cineastas na elaboração do projeto. Nelson Pereira dos Santos classifica o novo órgão como “autarquia fascistóide”. De qualquer forma, o INC se afasta da visão que encara cinema como um problema de educação.

Os cineastas do Cinema Novo, entretanto, a despeito das críticas, continuariam atribuindo ao Estado a responsabilidade pelo desenvolvimento da indústria cinematográfica. Cinema independente, para Glauber Rocha, era o termo usado para denominar um filme de baixo custo, com preocupações mais culturais (o cinema de autor) do que comerciais, mas de dimensões industriais.

Já os integrantes da corrente universalista tendiam a ver o estado como protetor da propriedade privada, a partir de uma política liberal.

A distinção entre governo e Estado, uma das maiores dificuldades do grupo cinemanovista, não é privilégio dos cineastas, conforme vai dizer Venício A. de Lima (LIMA, 2001, pág 118), em “Mídia, teoria e política”, no capítulo sobre globalização e políticas públicas no Brasil. A desaprovação da imensa maioria do povo brasileiro à política de privatização das empresas estatais no Governo Collor e depois no de Governo FHC residiria, exatamente, numa cultura política que dissocia os papéis de governo e Estado, diferentemente

de outros países como os Estados Unidos. Para os brasileiros, por razões culturais e históricas, o governo é transitório, e seus interesses não coincidem necessariamente com o restante da população, já o Estado tem caráter permanente e deve zelar pelo bem público. Nos Estados Unidos, é comum a “identificação direta do Estado (públicos) com os interesses das grandes empresas (privados), tanto assim que a diplomacia americana às vezes é chamada de “diplomacia comercial” das grandes empresas, sendo o próprio presidente da República identificado como seu principal articulador.

Essa dificuldade em distinguir Estado e governo vai permear as relações de cineastas com a Embrafilme ao longo de sua existência, de 1969, até o governo Collor, em 1989, quando será extinta, com o apoio fundamental da imprensa, particularmente do Grupo Folha da Manhã.

O papel do jornal Folha de São Paulo, ao longo de todo este período, foi fundamental para o projeto de privatização do órgão. Os editoriais de 1986 propunham que a ação do Estado no setor se desse apenas na formação de profissionais e em Cinematecas. Quanto à produção e distribuição, estes seriam assuntos para a iniciativa privada. O principal autor desses editoriais era o então jornalista e hoje diretor do Grupo Folha, Matinas Suzuki.

Os anos que antecedem à criação das leis de renúncia fiscal, sob o governo Itamar, viram rarear a produção nacional.

Durante o período Collor, os dois maiores festivais do país – o de Gramado, no estado do Rio Grande do Sul, e o de Brasília, capital do país – para continuar a existir, se viram obrigados a mudar o seu perfil. Gramado estendeu seu alcance ao cinema ibero-americano, pois não havia títulos nacionais suficientes para sustentar o festival. Já Brasília passou a ser apenas uma mostra de cinema, exibindo os filmes disponíveis, sem se preocupar com qualquer tipo de seleção.

Atualmente, temos mais de 100 festivais de cinema em todo o país, num fenômeno incomparável dentro da própria América Latina, que criam um circuito de lançamento e distribuição paralelo ao oficial, levando filmes de ficção nacionais, documentários, a cidades que sequer possuem uma sala de cinema. As redes, estrangeiras e nacionais, de multiplexes, não têm interesse em abrir salas em cidades de menos de 500 mil habitantes. E as salas de rua, como são chamadas, estão fechando, inclusive nos grandes centros.

A distribuição, antigo problema a atormentar a produção nacional, ainda não foi resolvida e ameaça a carreira até mesmo de produções da bem-sucedida Globo Filmes. Para o consultor e pesquisador Leonardo Brant (BRANT, 2005), sem resolver essa questão, dificilmente se poderá falar em mercado para o filme brasileiro.

Dentro desta perspectiva, é interessante destacar a nova postura do maior grupo de mídia nacional, que no passado se beneficiou do capital estrangeiro para se estruturar e disseminar pelo país, via telenovelas, o carioca *way of life*, mas que resistiu bravamente à regulamentação do artigo 222, regulamentando a presença deste mesmo capital no país e que agora preza a diversidade e lidera um movimento chamado de Conteúdo Brasil, tendo promovido um seminário na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, a PUC, reunindo produtores culturais, pesquisadores, o teatrólogo Ariano Suassuna, notório defensor da cultura brasileira, que resultou na entrega de um documento ao presidente Lula, pelo ator Tony Ramos, em 6 de julho de 2003, pedindo a regulamentação do mercado.

O próximo campo de batalha é a telefonia celular digital. Ao que tudo indica, a chegada ao mercado brasileiro dos primeiros aparelhos capazes de transmitir televisão ao vivo deverá trazer à tona uma disputa silenciosa entre emissoras e operadoras de celulares. À frente das concorrentes no estudo sobre a nova tecnologia, a Rede Globo teme que as teles sejam liberadas a distribuir televisão sem seguir as leis da radiodifusão, uma preocupação inédita em sua trajetória. No Brasil, emissoras de televisão e rádios só podem ter 30% de capital estrangeiro. Já no celular, uma empresa completamente estrangeira teria a possibilidade de transmitir televisão.

A campanha pela defesa de um conteúdo nacional, bem como toda a estratégia de atuação da Rede Globo, que começa com a NET, em meados de 1990, incluem ainda a criação da Globo Filmes, divisão da TV Globo estruturada na gestão de Marluce Dias da Silva; a fundação, em setembro de 1998, do Canal Brasil, canal da TV paga que é resultado de uma joint-venture entre a Globosat (divisão de TV por assinatura das Organizações Globo) e o Grupo Consórcio Brasil, formado pelos produtores e cineastas Luiz Carlos Barreto, Zelito Viana, Marco Altberg, Aníbal Massaini e Roberto Faria; a implantação, em dezembro de 2002, do projeto Brasil Total, desenvolvido pela atriz Regina Casé e pelo antropólogo Hermano Vianna, com o objetivo de incorporar produções regionais independentes ao Fantástico e a outros programas jornalísticos e ficcionais, sendo o último deles “Central da Periferia”; intensificação do chamado merchandising social, estimulando a divulgação de informações e a realização de campanhas, consideradas de interesse nacional, no interior dos programas ficcionais da emissora e a veiculação, entre novembro de 2003 e março de 2004, de uma ampla campanha institucional composta por 12 anúncios de 30 segundos, com depoimentos de políticos e artistas sobre a importância da TV Globo na vida social e cultural do Brasil, além da realização da exposição de fotografias “Brasil: a gente vê por aqui”, registrando a presença da TV no cotidiano brasileiro, que circulou por vários shoppings no

primeiro semestre de 2004. Todas essas iniciativas só vêm reforçar esse seu novo papel político dentro de um cenário globalizado. (BUTCHER, 2006, pág.102).

Os franceses foram sem dúvida os primeiros a introduzir a noção de exceção cultural nas relações internacionais. Durante as negociações do GATS nos anos 90, eles introduziram a questão de se saber se a liberalização dos intercâmbios – e mais tarde, com o AMI (Acordo Multilateral sobre o Investimento), dos investimentos – devia aplicar-se aos bens e serviços culturais.

Nos acordos do GATS em 1993, a França obteve uma pequena vitória. A União Européia, ao adotar as teses francesas, recusou-se a fazer uma oferta de liberalização que autorizaria a abertura de seu mercado e a aplicação do tratamento nacional a todos. Foi o que se chamou de “exceção cultural”. Essa não-liberalização permitiu conservar as políticas nacionais francesas e européias de cotas de transmissão (na televisão e no rádio) e de ajudas financeiras (para a produção e a distribuição) para proteger em particular a indústria cinematográfica.

E neste assunto, o Brasil assume uma posição ambígua: se por um lado, assume uma postura anticolonialista, aprovando, ao lado da França e Canadá, no dia 20 de outubro de 2005, na Conferência da Unesco, em Paris, a Convenção Internacional de Proteção e Promoção da Diversidade Cultural, documento vital para a cultura na era da globalização, não deixa de vincular o bem cultural enquanto produto, mas sem assumir postura definida com relação ao produto nacional. Esta postura se traduz dentro do próprio Minc, pois ao considerar o cinema como bem cultural, o Brasil exclui automaticamente o cinema da questão econômica e da defesa intransigente de uma reserva de mercado.

Para a produtora Assunção Hernandez a co-produção é importante também, e “não é muito usada, porque os acordos nesse sentido estavam muito desatualizados”.

Há interesse da parte de alguns setores, produtoras da Espanha, da Galícia, em investir nesse tipo de parceria, mas trata-se de uma parcela pequena. Há uma instituição ibero-americana, a Ibermedia, que tem um fundo composto por Espanha, Portugal, e mais 13 países da América Latina. Eles entram com um investimento que contribui para viabilizar o projeto. As co-produções representam uma tendência mundial, e o Brasil sempre atraiu os produtores, pela diversidade de locações. Mas não chega a ser o instrumento principal de internacionalização ou mesmo de garantia de um mercado para o filme nacional. Para ela, é fundamental regulamentar a distribuição via parcerias com a televisão no Brasil, não apenas pela produção, como também pela exibição de filmes, uma vez que 80% da população não tem acesso a salas de cinema e vê filmes na telinha ou em casa, em VHS ou DVD.

O mercado pressionou a Ancine quando foi criada, mas logo após sua criação passou a defender a agência como um mecanismo de mediação. Já o projeto da Ancinav iria envolver televisão. A Rede Globo e as majors se juntaram contra e retiraram as televisões do projeto.

A democratização da produção e da exibição depende de política pública estatal. Sem as leis de mecenato e de incentivo, não haveria perspectiva de continuidade da produção. As empresas que mais investem através delas são o BNDES e a Petrobrás.

Os cineastas brasileiros sempre reivindicaram uma maior participação das redes de televisão no cinema nacional. O surgimento da Globo Filmes, entretanto, parece ter fechado ainda mais o mercado. O modelo da televisão brasileira é concentrador, hegemônico. E não há solução para a democratização, sem abrir espaço para a produção independente. Para incluir a produção independente seria necessário regulamentar o Art 221, que trata da distribuição e difusão, propõe a regionalização.

O fato de cineastas brasileiros como Salles e Meirelles, e antes deles Hector Babenco, produzirem filmes no Exterior não parece representar um novo caminho para a produção brasileira. Nos EUA sempre existiram cineastas estrangeiros fazendo filmes para o mercado. Desde que os filmes produzidos sejam adequados ao que o mercado exige, não há problemas, de Valter Salles em “Água Negra”, a Ang Lee, em “O Segredo de Brokeback Mountain”, passando pelo próprio Meirelles em “O Jardineiro Fiel”, todos são bem-vindos, sem preconceito. Mas isso não significa abertura de mercado para a produção brasileira.

A participação do estado nestes filmes não se dá apenas pelas leis de renúncia fiscal, mas pelo investimento direto de estatais como a Petrobras. Nestes sete anos de vida, a Globo Filmes participou de 34 filmes que atingiram 50 milhões de espectadores, realizou parcerias com 16 produtoras independentes, distribuidoras nacionais e, sobretudo, as majors internacionais presentes no Brasil – Miramax, subsidiária da Disney, representada no Brasil pela Lumière -, Fox, Columbia, Tristar Pictures, Warner.

Hoje, o perfil do mercado distribuidor, se por um lado assinala a presença maciça dos grandes grupos internacionais – o primeiro é Cinemark, e o terceiro é o UCI, que foi da Viacom -, constata também o crescimento de grandes grupos nacionais de exibição, como o circuito Severiano Ribeiro e o Grupo Espaço, ligado ao Grupo Unibanco, dos Irmãos Salles (Videofilmes).

A Cinemark USA, Inc. é uma das maiores empresas de exibição da América do Norte, com 296 multiplexes, 3,216 telas presentes em 33 estados e a maior da América Latina, presente na Argentina, Brasil, Canadá, Chile, Colômbia, Costa Rica, Equador, El Salvador, Honduras, Nicarágua, México, Peru, Panamá e Taiwan. Cinemark é uma empresa

multinacional especializada em operar complexos cinematográficos multiplexes. Fundada em 1984, com sede nos Estados Unidos a empresa atua em diversos países, entre eles, Canadá, México, Argentina, Peru e Chile. É líder do setor de exibição cinematográfica na América Latina e terceira empresa do setor norte-americano, operando mais de 2 mil salas de cinema em todo o mundo.

A UCI - United Cinemas International Multiplex - nasceu de uma joint-venture com a Vivendi Universal, S.A., B.V., com a Viacom, via Universal e Paramount, para ser operada fora dos Estados Unidos. No dia 28 de outubro de 2004, a UCI Europa foi vendida à Terra Firma Capital Partners e a franquia brasileira acaba de ser comprada pela Tem afiliadas no Grã-Bretanha, Irlanda, Espanha, Portugal, Itália, Alemanha e Áustria.

Uma das possíveis pistas para a polêmica que “Cidade de Deus” provocou seria provavelmente a de que ele representa, emblematicamente, enquanto produto, uma tentativa de conciliação entre as duas vertentes, aquela representada à época pelos cinemanovistas, que se empenharam na luta por uma indústria cinematográfica de identidade nacional e independente, buscando o “homem brasileiro”, a “realidade brasileira”, e uma universalista, multiculturalista, que pretendia inserir a cinematografia nacional num mercado internacional, sem ferir os interesses dos “fornecedores” estrangeiros.

Referências

- BUTCHER, Pedro. A dona da história: Origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro, Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Comunicação, 2006, dissertação de mestrado.
- EISENSTEIN, S.M. "Palavra e Imagem", In O Sentido do filme. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1990.
- FABRIS, Mariadorosario, “Neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura”, São Paulo, Edusp/Fapesp, 1996.
- FECHINE, Yvana, O vídeo como um projeto utópico de televisão, in Imagens técnicas, Semiótica da arte e Visualidade, urbanidade, intertextualidade, São Paulo, Hacker Editores, 1998.
- GERBASE, Carlos, Impactos das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica, Coleção Comunicação, 30, EdiPUCRS, Porto Alegre, 2003.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980 (Col. Cinema; v.8).
- IANNI, Octávio. A era do globalismo. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1999. JAMESON, Fredric, The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992
- JAMESON, Fredric. Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio / Fredric Jameson. Editora Ática, 1997.

- JEAN ROUCH subvertendo fronteiras. Produção: Lisa - Laboratório de Imagem e Somda Antropologia, São Paulo: Fapesp/USP, 1 fita de vídeo VHS, son., color.
- LAGE, Nilson. Linguagem jornalística. São Paulo, Ática, 1998, 6ª edição.
- LIMA, Venício A. De, Mídia, Teoria e Política, São Paulo, Editora Fundação PerseuAbramo, 2001, 1ª edição.
- LINS, Paulo."Cidade de Deus". São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- MARTINEZ, André, Democracia Audiovisual, uma proposta de articulação regional para o desenvolvimento, São Paulo, Editora Escrituras, Instituto Pensarte, 2005.
- MEIRELLES, Fernando, "Do Cine Olho à 02, passando pelo Olhar Eletrônico", Cinemais, Rio de Janeiro, nº 35, julho a setembro de 2003.
- MORAES, Dênis de. O planeta mídia: tendências da comunicação na era global. Campo Grande: Letra Livre, 1998.
- RAMOS, José Mário Ortiz. Cinema, Estado e Lutas Culturais. Anos 50/60/70, Paz e Terra. 1983.
- SIMIS, Anita. Estado e cinema no Brasil. São Paulo, Annablume, 1996.
- VIEIRA, Else, org. "City of God in Several Voices: Brazilian Social Cinema as Action", London: CCCPress, 2005.